

AZÚCAR, PERONISMO Y MELODRAMA EN EL FILME *MANSEDUMBRE* (1952)¹

Germán Azcoaga²

Verónica Ovejero³

Artículo recibido: 26 de febrero de 2014

Aprobación final: 15 de agosto de 2014

En 1952 se estrenó en la provincia de Tucumán uno de los primeros largometrajes producidos íntegramente en el interior de la Argentina, el melodrama *Mansedumbre*, dirigido por Pedro R. Bravo y basado en la novela homónima de Guillermo C. Rojas, quien a su vez se encargó de la adaptación del guión. La película narra la historia de Raimundo Rosales, hijo de un cañero chico del interior de Tucumán, don Maximino, y su aspiración a convertirse en médico para ayudar en su pago natal. En el transcurso de esa búsqueda se enamorará de una joven llamada Alcira quien le brindará su apoyo. Sin embargo, el padre de Alcira, don Antonio Salazar, un arrogante dueño de ingenio, y su hijo, el doctor Remigio Salazar, intentarán impedir que la relación entre los dos jóvenes prospere y que Raimundo pueda cumplir su sueño altruista. Estos sucesos se desarrollan durante la década de 1930 en el marco de la explotación que don Salazar ejerce sobre los peones y los cañeros de la zona.

El presente artículo hace foco en las representaciones en torno a la agroindustria azucarera tucumana y al peronismo que la película pone en escena. Aunque ambas representaciones están en gran medida entrelazadas, el trabajo se divide

¹ Los autores agradecen las sugerencias de los evaluadores que contribuyeron a mejorar el artículo. También a Nicolás Quiroga y a Clara Kriger por sus comentarios a versiones iniciales de este trabajo. Algunos avances del mismo en: Germán Azcoaga y Verónica Ovejero, "Representaciones de la agroindustria azucarera de Tucumán en la película *Mansedumbre* (1952)", en *Actas III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA)*, Córdoba, 2012. Germán Azcoaga, "Representaciones del primer peronismo en la novela y en el film *Mansedumbre*", en *Actas III Congreso de Estudios Sobre el Peronismo (1943-2012)*, Jujuy, 2012.

² Instituto Superior de Estudios Sociales (UNT/CONICET). Email: germanazcoaga@gmail.com.

³ Instituto de Investigaciones Históricas Ramón Leoni Pinto (UNT). Email: veroovejero7@gmail.com.

fundamentalmente en dos partes para una mayor claridad expositiva: una primera, que pone el acento en el imaginario azucarero, y una segunda, que se concentra en la relación entre el filme y su contexto político.

Como señalamos, la película es una transposición de la novela *Mansedumbre* del tucumano Guillermo C. Rojas, publicada en forma contemporánea al rodaje del filme hacia 1951. Sin embargo, el libro era, a su vez, una nueva versión de una obra anterior del mismo autor: *Mansedumbre Herida*, escrita en 1940. Uno de los ejes de nuestro artículo será, entonces, el análisis comparativo de la versión original con la realizada durante el gobierno peronista, plasmada en la novela y en la película *Mansedumbre*. De este modo, pretendemos –como propuso en su momento Marc Ferro– encontrar en los añadidos, supresiones, modificaciones e inversiones de una versión a otra, algunos aspectos de la relación de la película con su presente de producción.⁴

Sostendremos que la película expresa el imaginario de un actor fundamental y característico de la agroindustria azucarera, principal actividad económica de Tucumán: el pequeño productor cañero o cañero chico. Como analizaremos, este imaginario contaba con una doble faz y presentaba una mirada fuertemente crítica hacia los industriales azucareros. Asimismo, en el marco de su adhesión al fenómeno peronista, el filme revela la continuidad de elementos discursivos melodramáticos que circulaban en la esfera pública durante las décadas de 1920 y 1930, en el mundo simbólico del primer peronismo.

Creemos que la película reviste especial interés en tanto, si bien venían realizándose desde finales de la década de 1930 un conjunto de películas ambientadas en espacios rurales del interior de la Argentina, no era habitual que se tratara de producciones locales que representaran sus propias costumbres y problemáticas.

***Mansedumbre* al celuloide**

⁴ Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine*, España, Editorial Ariel, 1995, pp. 41 a 46.

Guillermo Calixto Rojas⁵ terminó de escribir su novela *Mansedumbre Herida* hacia 1940, siendo premiada ese mismo año por la “Comisión de Bellas Artes de Tucumán” y publicada en 1943.⁶ Desde un comienzo buscó llevar a la pantalla su historia, pero ante una serie de intentos frustrados con estudios de Buenos Aires, presentó en 1950 la propuesta al director del Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán (ICUNT), Héctor Cosme Peirano, quién se sumó al proyecto pasando a desempeñar un rol central.⁷ El ICUNT, creado en junio de 1946 durante la flamante gestión del rector Horacio Descole, tenía entre sus principales objetivos la formación en fotografía y cinematografía, así como el favorecer la realización de cortos y largometrajes, especialmente de contenido científico, didáctico y de divulgación popular. La creación de un instituto con tales características representó un proyecto original para las universidades del país, lo que fue posible en el contexto de expansión institucional y presupuestaria que se dio durante el rectorado de Descole.⁸ Hacia el año

⁵ Nació en Tucumán en 1916 y falleció en 2003. Visitador médico de profesión y secretario de afiliación del Partido Justicialista, aunque no llegó a ubicarse como una figura destacada en la esfera literaria de la provincia, Rojas fue designado Director General de Cultura en enero de 1953, retornando a la gestión cultural hacia 1974. La relación entre su condición de autor de las obras que analizamos acá y los cargos asumidos no fueron, evidentemente, fruto de la casualidad. La trayectoria de Rojas fue reconstruida a partir de la publicación de 1953, *Tucumán, sus bellezas y sus personalidades*, y de la entrevista realizada por los autores a una de sus hijas, Elena Rojas, 1 de marzo de 2012.

⁶ Bajo la presunción de que no hubo modificaciones entre el manuscrito y la edición final publicada en 1943, elegimos 1940 como el año para identificar la versión original.

⁷ Rojas presentó el libreto en Argentina Sono Film y en Lumiton. Roberto Espinosa, *La Cultura en el Tucumán del Siglo XX. Diccionario Monográfico*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 2006, pp. 220-221. La edición de *Mansedumbre Herida* incorporaba un comentario del director Luis Saslavsky, quien trabajaba en el primero de los estudios mencionados, en donde señalaba que la novela “es una obra de vital interés y pródiga en acontecimientos aptos para la cinematografía nacional. Los caracteres están trazados por una mano hábil y conocedora, y sus pasiones interesan y conmueven”. Guillermo C. Rojas, *Mansedumbre Herida*, Tucumán, Editor Benito S. Paravan, 1943.

⁸ Descole fue nombrado interventor de la UNT en abril de 1946. En 1948 sería designado rector permaneciendo en el cargo hasta enero de 1951. Como sostienen María Celia Bravo y Mirta Hillen, durante su gestión la UNT experimentó un crecimiento explosivo de la matrícula, como así también una diversificación de la oferta educativa. Las bases sobre las que cimentó su proyecto fueron la investigación científica y técnica, la consolidación de una universidad integral y la fundación de institutos y escuelas para respaldar la política de desarrollo industrial impulsada por el gobierno nacional. De ese modo se buscaba erigir a la UNT como una suerte de “faro de cultura” del NOA. María Celia Bravo y Mirta Hillen, “El proyecto universitario de Descole y el desarrollo regional, 1946-1951”, en Florencia Gutiérrez y Gustavo Rubinstein (comps.), *El primer peronismo en Tucumán. Avances y nuevas perspectivas*, Tucumán, EDUNT, 2012. Sobre la “universidad peronista” puede consultarse también: Víctor Joaquín Acevedo y Lucrecia Johansson: “Cae un sueño tropical: la Universidad Nacional de Tucumán y su diario *Trópico*, 1947-1950”, en *Actas del Primer Congreso sobre Historia de la Universidad Nacional de Tucumán*, UNT, 2006. Asimismo, resulta de interés el libro de Florencio Aceñolaza, *Descole una pasión universitaria*, Tucumán, Edición del autor, 1993. Sobre el ICUNT solo hay algunos esbozos: María Claudia Alé, “El cine como herramienta educativa: notas sobre el Instituto Cinefotográfico (1947-1950)” en *Actas del Segundo Congreso sobre Historia de la Universidad Nacional de Tucumán*, UNT, 2010. Néstor Díaz Suárez y Amalia Enrico, “Instituto Cinefotográfico UNT (ICUNT). Apuntes para una Historia II”, en *Actas del Primer Congreso sobre la Historia de la Universidad. Tucumán*, UNT, 2006. “ICUNT, reseña de su trayectoria”, en Liliana Mastracchio, “Compilación sobre la Historia del ICUNT. Sesenta Aniversario”. UNT, 2006. Actualmente parte de aquella producción fotográfica y audiovisual se

1951 se podía enumerar gran cantidad de material audiovisual producido por aquel, así como la colaboración técnica en el largometraje *El Diablo de las Vidalas* (Belisario García Villar, 1950). Peirano encargó a Pedro Román Bravo, un miembro del equipo docente y técnico del ICUNT, la dirección del filme, rodado en pocos meses, entre fines de 1950 y mediados de 1951, con personal y equipamiento del instituto. Sin embargo, la financiación y producción corrieron por cuenta de dos compañías locales formadas en aquel momento: “Kine-Rector Cine Productora Argentina” y “Pro-Norte Producciones Cinematográficas”. El ICUNT, de hecho, no figura en los créditos del filme.⁹ *Mansedumbre* puede considerarse el primer largometraje producido íntegramente en Tucumán, en tanto el personal, el equipamiento técnico, casi la totalidad del elenco actoral, el guión y la temática eran locales, lo que implicó una cuota de audacia importante teniendo en cuenta el centralismo característico de la industria cinematográfica nacional.¹⁰

La película se estrenó en Tucumán el 29 de mayo de 1952 en el cine “25 de mayo”. Un día antes se había realizado una función destinada a las autoridades provinciales y a críticos y periodistas de todo el país en el “Plaza”. Estas eran dos de las salas céntricas más importantes de la provincia. La película fue repuesta en los años inmediatos, por lo menos, en aproximadamente treinta “cines de barrio” de la capital tucumana —o sea, fuera del casco céntrico y con entradas a precios populares— y de ciudades del interior de la provincia —como Concepción, Bella Vista, Banda del Río Salí, Yerba Buena, La Trinidad, Lules, Aguilares, Tañi Viejo y Monteros— muchas de las cuales tenían al azúcar como actividad productiva hegemónica.¹¹ Durante aquel año fue proyectada en otras provincias como Salta, Jujuy, Santiago del Estero y Córdoba hasta

encuentra en el Archivo de la Escuela de Cine, Video y Televisión de la UNT.

⁹ La película no habría recibido ningún tipo de subsidio oficial. Peirano, Bravo, Rojas, otros miembros del equipo técnico y comerciantes locales conformaron una sociedad con un capital de 71.800 pesos m/n para filmar y explotar la película bajo el sello “Kine-Rector”. A su vez, contaron con la colaboración de una empresa local: ALPA S.R.L. Sobre las características de la conformación de la otra productora, “Pro-Norte”, no hemos encontrado datos.

¹⁰ Anteriormente se había rodado en escenarios de la provincia *El Matrero* (Orestes Caviglia, 1939), así como la ya mencionada *El Diablo de las Vidalas*. Si bien esta última contaba con argumento, colaboración técnica y participación tucumana en la producción, el director y los actores principales provenían de Buenos Aires.

¹¹ Sobre los cines en Tucumán, puede consultarse: Ricardo Brunetti, *Biógrafos, Cinemas y Cines... Una historia de los cines de San Miguel de Tucumán*, Tucumán, Edición del autor, 2005. Alberto H. Elsinger, “Cines: Un viaje por la nostalgia”, en el diario *La Gaceta*, 16 de enero, 22 de marzo, 15 y 22 de abril y 6 de mayo de 2013.

que, finalmente, tuvo su estreno en Buenos Aires en el cine “Iguazú” el 22 de enero de 1953, manteniéndose una semana en cartel.

Lo señalado en el párrafo anterior hace suponer que la película fue vista por un número importante de tucumanos. Más adelante analizaremos el modo en que el filme pudo haber sido percibido por aquellos.

Si bien las críticas en la prensa —especialmente la porteña— destacaban el esfuerzo de producción y la temática autóctona, señalaban falencias y limitaciones: en varias de ellas se hablaba de un film “sencillo”,¹² aludiendo con esto tanto a la escasez de medios técnicos de excelencia —fotografía, iluminación, sonido, compaginación— como así también al propio argumento. En ese sentido, se criticaba el exceso de diálogos y las actuaciones, especialmente las protagónicas.¹³

Pasando al análisis concreto del texto fílmico, podemos decir que se trata de un melodrama de estructura narrativa y argumental clásica, en el cual se presentan dos líneas de acción: una que podríamos denominar “línea argumental social” en la que se ponen de manifiesto las condiciones de vida de los peones azucareros y los cañeros, enfrentados a los industriales, y una “línea argumental melodramática” propiamente dicha, que implica una relación sentimental. Estas dos líneas —que se funden en el desenlace— tienen constantes entrecruzamientos en tanto el conflicto está generado por las actitudes egoístas del patrón que explota a obreros y cañeros, al tiempo que rechaza al pretendiente de su hija por su condición social. *Mansedumbre* responde, en gran medida, al modelo que Ana Laura Lusnich denomina “drama social-folclórico”, el cual comprende una serie de realizaciones que se interesaron “en representar el campo y el universo rural en sus diferentes facetas y dimensiones históricas”.¹⁴

¹² *El Mundo*, 23 de enero 1953 y *La Prensa*, 23 de enero de 1953. Por su parte, *La Nación* del 23 enero de 1953 sostenía: “faltó el buen libro cinematográfico.”

¹³ Ver, por ejemplo, *El Heraldo del Cinematografista*, 28 de enero de 1953.

¹⁴ Ana Laura Lusnich, *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires, Biblos, 2007, p. 26. Según la autora este modelo presenta distintas variantes expresivas. La película aquí analizada constituiría un “film de ambientación histórica”, con un pie en aquellos que se centran en conflictos de orden social-económico y, con otro, en los de intriga romántico-sentimental.

El filme da comienzo con los títulos impresos sobre la toma cerrada de un cañaveral y una voz *over* femenina que personifica a la caña de azúcar.¹⁵ En este prólogo, la “caña” –marcando el presente de la enunciación– ubica temporalmente la historia que se narrará “en un pasado que se aleja”.¹⁶ Luego, el relato se inicia con el encuentro en un amplio y ancho paisaje de valles, entre don Maximino Rosales, productor cañero, y su hijo, Raimundito, quien acaba de regresar de la ciudad tras recibirse de bachiller. Después de manifestarse orgulloso, Maximino narra a su hijo –introduciendo un *flashback* dentro del *flashback* del relato– la historia de su nacimiento, cuando aquel era aún peón rural y no dueño de la caña.¹⁷ A causa de la explotación que el patrón, don Salazar, ejercía sobre familias enteras, su mujer dio a luz bajo un sauzal luego de otra intensa jornada de trabajo. El parto en pésimas condiciones y la indiferencia del patrón ante el pedido de Maximino de asistencia médica, hicieron que aquella muriera en su rancho asistida solamente por la curandera doña Jesús. Finalizado el *flashback*, la vieja herida se actualiza cuando al día siguiente don Salazar se burla de las aspiraciones de Maximino de que su hijo se convierta en médico, ahora que “es dueño de la cañita” y cuenta con medios para costearle la carrera.

El nudo de la historia queda planteado cuando Raimundo –quien sueña con recibirse y “ejercer por estos lados”– se enamora de Alcira –una joven deseosa de convertirse en maestra– que resulta ser hija de don Salazar, por lo que según consejo de doña Jesús, Raimundito no debiera hacerse ilusiones.

La progresión dramática de la “línea argumental sentimental” estará determinada por el rechazo y el prejuicio de “los Salazar” hacia Raimundo: por un lado, el padre de Alcira le prohíbe que se vea con “ese pretencioso” mientras que, por otro, en la Escuela

¹⁵ Como señala Lusnich, este recurso ya había sido utilizado para personificar a la “tierra” y al “Río Paraná” en *La tierra será nuestra* (Ignacio Tankel, 1949) y *Los isleros* (Mario Soffici, 1951) respectivamente. Ana Laura Lusnich, *El drama...*, p. 143.

¹⁶ No hay en el prólogo referencias cronológicas concretas, sin embargo promediando el filme, dos planos detalles de la libreta universitaria del protagonista nos dan a conocer que su ingreso a la facultad de Medicina se da en el año 1936 y que cursa su quinto año hacia 1940. Este aspecto de la película permite establecer puntos de contacto con aquellas obras cinematográficas que, en el análisis de Clara Kriger, denunciaban problemas sociales de un pasado cercano donde hacia el final los cambios producidos aludían a las transformaciones llevadas a cabo por el peronismo como, por ejemplo: *Deshonra* (Daniel Tinayre, 1952) o *Suburbio* (León Klimovsky, 1951). Clara Kriger, *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2009, pp. 169 a 205. Un matiz a esta analogía en la primera parte de la n. al p. 38 del presente artículo.

¹⁷ “...porque ahora tengo una tierra que nos da pa’ vivir modestamente pero sin privaciones, pero antes la cosa era muy distinta, era peón en la estancia “La Cañada” de don Antonio Salazar”.

de Medicina de la ciudad, el Dr. Remigio Salazar, hijo del patrón y hermano de Alcira, actúa de manera arbitraria con Raimundo, su alumno en la materia "Técnica Quirúrgica".

En cuanto a la "línea argumental social", el conflicto se expresa con diferentes situaciones de explotación, autoritarismo y desidia por parte de don Salazar para con sus obreros y los cañeros. En relación a los primeros, Salazar muestra indiferencia o rechaza sus reclamos; mientras que con respecto a los segundos el enfrentamiento se manifiesta fundamentalmente a través de la negativa de Salazar a moler la caña de Maximino.

Una vez graduado, Raimundo instala un consultorio en su pago natal para atender gratis dos veces por semana. Mientras tanto, don Salazar continúa actuando de manera prepotente y, enardecido frente a los reclamos de sus peones —quienes le solicitan "vacunas y tónicos" estimulados por el discurso sanitarista del nuevo médico—, cae de su carreta hiriéndose gravemente. Ante el temor del Dr. Salazar a realizar la delicada operación en su propio padre, será Raimundo quien lo haga exitosamente y don Maximino quien done la sangre necesaria, salvándole la vida. El Dr. Salazar reconocerá la actitud egoísta de su familia y se mostrará arrepentido por sus conductas. La esperanzadora escena final reúne a la feliz pareja junto a don Maximino, mirando con dicha hacia el horizonte.

El epílogo nos devolverá al presente de la enunciación donde la caña de azúcar toma la palabra para dar cierre a la película subrayando las diferencias con aquel tiempo de injusticias:

Recuerdo de un lejano pasado, esta historia termina como una aurora nueva tras la noche negra. Luz nueva en el mortecino gris. Alegría nueva en la tristeza que mata, amor nuevo en el odio que ahoga, y yo, la caña buena, nueva mi alma blanca y nueva mi sangre dulce.

El azúcar tucumano: mezclando el amor con el odio y lo bueno con lo malo

Como ya referimos al comienzo del artículo, en la primera parte analizaremos las representaciones de la película en torno a la agroindustria azucarera tucumana. Sin

embargo, antes de adentrarnos en esa perspectiva específica, se hace necesario un breve repaso por la historia del azúcar en la provincia hasta mediados del siglo XX.¹⁸

Desde su nacimiento, la agroindustria azucarera argentina estuvo asociada a la intervención del Estado, debido a la necesidad de políticas proteccionistas que la tornaran competitiva frente a los azúcares importados. La presencia dominante del cultivo e industrialización de la caña de azúcar en Tucumán encuentra sus orígenes en el proceso de especialización productiva que tuvo lugar en las últimas tres décadas del siglo XIX. A partir de entonces, el devenir de la provincia ha estado ligado fuertemente a las vicisitudes que iría atravesando la actividad. Es esencial destacar que el complejo azucarero tucumano presentaba algunas singularidades que lo distinguían de otras provincias, especialmente de los ingenios de Salta y Jujuy, e inclusive de modelos desarrollados en otros lugares de Latinoamérica. El aspecto clave radicaba en que a la presencia de industriales y obreros –trabajadores del ingenio y peones agrícolas–, se sumaba la de los llamados “cañeros independientes”, un conjunto heterogéneo que comprendía grandes, medianos y pequeños productores. Encargados de proveer a los ingenios la mayor parte de la caña que éstos procesaban, se transformaron a lo largo del siglo XX en un actor social y político fundamental.¹⁹

La historia moderna de la agroindustria y de la intervención estatal en la misma, puede reproducirse en un esquema simplificado de tres etapas. La primera durante las últimas décadas del siglo XIX, cuando la importancia política de las élites azucareras tucumanas en el proceso de consolidación nacional se vio reflejada en la protección y ayuda financiera brindada por los gobiernos. Una segunda etapa, que daría comienzo a lo que algunos autores denominaron “proteccionismo distributivo”,²⁰ implicó que la redistribución de los beneficios abarcara también al sector de cañeros independientes y no sólo a los empresarios azucareros. En la década de 1920 el sector cañero –que desde

¹⁸ Además de los autores citados en las subsiguientes notas, hemos seguido al desarrollar este apartado los siguientes textos: Daniel Campi, “Sugar Policy, 1945-1990. Regulation and crisis”, en *International Sugar Economic Conference*, School of Economic and Social Studies, Norwich, University Northridge, 1990. Oscar Pavetti, “Azúcar y estado en la década de 1960”, en Luis M. Bonano (coord.), *Estudios de historia social de Tucumán, Educación y Política en los siglos XIX y XX*, Volumen II, Tucumán, UNT, 2001.

¹⁹ En Salta y Jujuy, en cambio, el sector de plantadores independientes era minoritario, teniendo lugar una fuerte integración vertical del cañaveral con la fábrica.

²⁰ Miguel Murmis y Carlos Waisman, “Monoproducción agroindustrial, crisis y clase obrera: la industria azucarera tucumana”, en *Revista Latinoamericana de Sociología*, Vol. V, N° 2, Buenos Aires, 1969.

hacia un tiempo había comenzado a hacerse oír con reclamos de tipo específico—alcanzó niveles inéditos de confrontación con los industriales. La situación sería resuelta mediante el arbitraje del presidente en el denominado “Laudo Alvear” de 1928 que establecía una serie de medidas que beneficiaban al sector de plantadores. El mismo, institucionalizó la visión de aquellos al resaltar que el proteccionismo azucarero solo sería legítimo en tanto redundara en provecho del conjunto de los actores de la agroindustria, especialmente del productor cañero, al que se consideraba fundamental para asegurar el funcionamiento de la actividad, el equilibrio social y la prosperidad de la campaña tucumana.²¹ Aunque hubo en la década de 1930 manifestaciones discursivas que proponían ampliar los beneficios a los obreros,²² el “proteccionismo distributivo” recién los alcanzaría con el peronismo, proceso reflejado en el importante lugar ocupado por la FOTIA (Federación Obrera Tucumana de la Industria Azucarera), creada en 1944 al calor de los estímulos del Estado.²³ Si bien las nuevas medidas significaron también una mejoría para los plantadores independientes e industriales de menor productividad, fueron los trabajadores azucareros quienes se identificaron con mayor fuerza con el flamante movimiento.²⁴

El análisis del imaginario en torno a la agroindustria azucarera es uno de los tantos territorios de la historiografía tucumana del siglo XX que ameritan un mayor desarrollo. Aun así, los acercamientos hasta ahora realizados sugieren la conformación de un sistema de representaciones caracterizado por un fuerte contraste entre imágenes negativas y positivas, reflejo de la “compleja afectividad derivada de la economía azucarera, que da pie, por un lado, a una filiación amorosa, derivada de una industria que da trabajo, y, por otro, a una actitud de rechazo, provocado por la explotación que sufren los zafreiros”.²⁵ Entendemos que una buena forma de indagar acerca del

²¹ Sobre el “Laudo Alvear” ver: María Celia Bravo, *Campesinos, azúcar y política: cañeros, acción corporativa y vida política en Tucumán*, 1ª edición, Rosario, Prohistoria, 2008, p. 301 a 321.

²² Daniel Campi y Adriana Kindgard, “La política azucarera argentina en las décadas de 1920 y 1930 y la cuestión de la ‘justicia distributiva’”, en Horacio Crespo (coord.), *El azúcar en América Latina y el Caribe. Cambio tecnológico, trabajo, mercado mundial y economía azucarera. Perspectiva histórica y problemas actuales*, México, Senado de la República, 2006.

²³ Gustavo Rubinstein, *Los sindicatos azucareros en los orígenes del peronismo tucumano*, Tucumán, UNT, 2006.

²⁴ Como señala Rubinstein, “el peronismo legó a los trabajadores azucareros un profundo sentimiento de pertenencia social y un explícito reconocimiento como factor de poder” de tal forma que se diera la novedad que numerosos cuadros dirigentes de FOTIA ocuparan cargos legislativos y ejecutivos. Gustavo Rubinstein, *Los sindicatos...*, pp.153 y 154.

²⁵ Fabiola Orquera, “Crisis social y reconfiguración simbólica del lugar de pertenencia: sentidos de la ‘tucumanidad’ en un contexto de crisis (1966-1973)”, en Fabiola Orquera (coord.), *Ese Ardiente Jardín de*

imaginario que la película proyecta será considerando el modo en que aparecen los tres actores principales del complejo azucarero tucumano: industriales, cañeros y obreros. Comenzaremos por los industriales o empresarios azucareros ya que ese acercamiento nos permitirá también ir delineando la concepción del filme sobre la actividad en general.

Los debates de finales del siglo XIX que tuvieron lugar en el Congreso de la Nación y en la prensa de Buenos Aires pusieron de manifiesto el rechazo de los representantes de la región pampeana hacia las políticas proteccionistas sobre el azúcar. Estos expresaron una serie de ideas negativas que configuraron el imaginario político argentino en torno a la actividad: entre ellas, la concepción del dueño de ingenio como un actor especulativo y prebendario; "barones industriales" antes que empresarios.²⁶ Aquella mirada pasaría al campo historiográfico sin demasiadas modificaciones al menos hasta la década de 1970.

También los cañeros desarrollaron una visión fuertemente crítica hacia los empresarios azucareros, especialmente desde 1920, cuando elaboraron un discurso propio en el que los industriales aparecían como actores voraces, arbitrarios y extorsivos. En ese choque de intereses los cañeros sufrían el manejo abusivo de los industriales a la hora de fijar el precio de la caña y las modalidades de los contratos. A pesar de las medidas establecidas por el "Laudo Alvear" la puja distributiva continuó con importantes picos de tensión a lo largo de la década de 1930 por lo que hacia 1940, por ejemplo, en el contexto de una reactualización del conflicto cañero-industrial, dirigentes de la asociación de plantadores denominada Unión Agraria Provincial describían a los dueños de ingenio –sirviéndose del informe de Juan Bialet Massé de 1904 sobre las condiciones de la clase trabajadora en el país– del siguiente modo:

Necesario es aceptar, para ensayar una explicación a tanta desaprensión y demasía, la propiedad y exactitud del juicio emitido sobre nuestros industriales azucareros por el doctor Bialet Massé en el informe elevado al entonces ministro del Interior doctor Joaquín V. González: "Los hombres que sancionaron la ley inicua de conchavos, eran en lo demás hombres de espíritu y cultura de gran elevación siendo un ejemplo resaltante de cómo ciegan el espíritu humano, el egoísmo y la codicia, sobre todo cuando están extraviados por la idea de casta" [...] Necesario es estar extraviado por

la República. Formación y desarticulación de un "campo" cultural: Tucumán, 1880-1975, Córdoba, Alción Editorial, 2010, p. 282.

²⁶ Daniel Campi y María Celia Bravo, "Aproximaciones a la historia de Tucumán en el siglo XX", en Fabiola Orquera (coord.), "Crisis...", p. 17.

tales ideas para exigir una designación de ciervos [sic] a quienes tienen que soportar tamaño despojo [...] ²⁷

Sin embargo, es evidente que las intenciones de los representantes del litoral pampeano y de los cañeros no era la misma. Aunque ambos discursos censuraban con dureza a los industriales, los primeros cuestionaban la existencia de una actividad agroindustrial vinculada al mercado interno, mientras que los segundos defendían sus derechos dentro de esa actividad. De hecho, en momentos de fuertes ataques contra el complejo azucarero provincial, cañeros e industriales, junto con el gobierno local, solían formar un bloque político y social a modo de estrategia defensiva.

Aquel alegato a favor del azúcar se hace presente en el prólogo del filme, donde la voz de la caña nos introduce en una historia que habría comenzado con su llegada a América, con "su alma blanca y su sangre dulce", dispuesta a brindarse a todos, hasta que "los hombres enmarañaron mi vida en la maraña de sus pasiones y serví para riqueza de pocos y miseria de muchos".²⁸ Es decir que en la película la agroindustria no es enjuiciada en sí misma, como en la visión peyorativa que circulaba en el campo político e historiográfico, sino las formas concretas y contemporáneas de explotación, ligadas a la arbitrariedad de los industriales.²⁹

De este modo, reproduciendo en parte el imaginario cañero, don Salazar, el industrial, es representado mediante cualidades adversas: es inhumano, soberbio, explotador, ambicioso, frío y prejuicioso. En tanto es un "impedido", recorre sus campos en carreta con "mirada fría y atenta" vigilando "hasta los menores detalles" del trabajo de hombres, mujeres y niños, aunque nunca llega a estar conforme. Asimismo, ignora el pedido de asistencia de Maximino ante el crítico estado de su mujer luego del parto: "Hacía falta un médico y dinero, pero yo no tenía [...] Imploré ayuda y el patrón me dijo: cuando se es muy pobre no hay que tener hijos". Finalmente, trata de

²⁷ *La Gaceta*, 12 de mayo de 1940.

²⁸ Como comenta Lusnich para otros ejemplos de "personificaciones de las fuerzas de la naturaleza", se trata de un camuflaje original del narrador implícito mediante el cual se asume un punto de vista personal sobre el universo representado, Ana Laura Lusnich, *El drama...*, p.169.

²⁹ Aquella visión peyorativa tildaba al complejo azucarero de "industria artificial", en contraposición a las "industrias naturales" de la pampa húmeda, las cuales se especializaban en actividades en las que Argentina tenía "ventajas comparativas". No está de más señalar que, argumentando una defensa de los derechos de los trabajadores como consumidores, los socialistas eran también críticos encendidos de la actividad. A su vez, durante la primera presidencia de Yrigoyen (1916-1922) se aplicaron diversas medidas inspiradas en estos juicios negativos.

“haraganes” a sus peones cuando le hacen algún reclamo laboral. A esa caracterización habría que agregarle las cualidades exageradas y extremistas que suelen presentar los antagonistas y “villanos” en melodramas, cuestión que retomaremos más adelante. En síntesis, el industrial aparece, casi sin matices, tal como le comenta la “médica” doña Jesús a Raimundo Rosales: “malo y orgulloso, un perro explotador, como le dicen por a’í”.

Por su parte, si bien definir al cañero independiente no es tarea sencilla, en tanto categoría que abarca un conjunto heterogéneo de situaciones, podemos decir que se entiende por productor cañero al cultivador de caña de azúcar, generalmente propietario de un fundo de extensión variable –aunque también puede ser arrendatario– que produce materia prima para los ingenios.³⁰ Las disparidades en cuanto al tamaño de la propiedad, empleo de mano de obra y capacidad de acumulación, generaba el panorama poco homogéneo referido, el cual incluía a empresarios agrícolas, a productores medios y a una amplia capa de pequeños plantadores. Estos últimos se dividían entre los que trabajaban fundos de tamaño reducido –campesinos minifundistas– que utilizaban predominantemente trabajo familiar, y productores con fundos de mayor tamaño que recurrían a mano de obra asalariada. Es dentro de este último grupo donde podemos localizar a don Maximino y a su finca, en tanto podía prescindir del trabajo de su joven hijo y enviarlo a estudiar a la ciudad. De todos modos, esta representación del cañero chico se aleja bastante de lo que habría sido su realidad concreta en la primera mitad del siglo XX.

A pesar de la mencionada heterogeneidad, los cañeros lograron desarrollar durante el primer cuarto del siglo XX, una fuerte acción corporativa a la vez que un imaginario que los identificaba. Como propone María Celia Bravo, aquel imaginario representaba en ocasiones a los cañeros como una suerte de clase media agraria, integrada por productores altivos y tenaces en su contribución al desarrollo de Tucumán, mientras que en otras, se enfatizaba la condición de pequeño productor mostrándolos como un campesinado indefenso y despojado por la ambición de los industriales y del Estado provincial. Esta última representación se vinculaba estrechamente con la prédica agrarista de los plantadores, quienes hacían foco en la defensa de la pequeña propiedad

³⁰ María Celia Bravo, *Campesinos*, p. 14.

frente al avance de los latifundios de los ingenios. En el contexto de la huelga azucarera de 1927, por ejemplo, el dirigente cañero José Ignacio Aráoz dibujaba una imagen pasiva de los plantadores que, sin embargo, parecía quedar atrás con el levantamiento:

Tras décadas de *humillación y mansedumbre* ante la prepotencia industrial, sienten la gloriosa presión de sobreponerse arremetiendo a sus eternos dominadores; ¡Fugaz momento de gloria! Que sea bienvenido y que no pase sin dejarnos algún bien duradero y que, sobre todo, no la enturbien con inútiles, innobles y cobardes desmanes indignos de su fama.³¹

En síntesis, esta representación oscilante permitía a los dirigentes cañeros invisibilizar las divisiones internas así como movilizar a la franja de productores minifundistas.³²

En el filme puede verse reflejada aquella imagen ambivalente en la figura de don Maximino. En primer lugar, según anticipamos, aquel se inicia como peón rural en la finca de don Salazar y con el tiempo logra convertirse en un cañero chico adquiriendo la propiedad de un fundo. Esta mejora de su condición material le permite enviar a su hijo a estudiar una carrera universitaria en la ciudad, lo que refleja las aspiraciones de progreso y ascenso social del personaje. Además, tanto el tamaño de su casa, como el hecho de contar con servicio doméstico y peones que lo tratan de "patrón", constituyen elementos que presentan a este cañero con cualidades vinculadas a las de una clase media propietaria. Es interesante agregar que se hacen explícitas las distintas aspiraciones culturales y educativas entre las familias cañeras y las obreras.³³

Sin embargo, a pesar de haber mejorado su posición, Maximino seguía sujeto a las arbitrariedades de don Salazar, ya no como su patrón, sino como dueño del ingenio que le compra caña para la molienda. En la escena que representa el conflicto de intereses "económico-sociales" entre industrial y cañero, Maximino recorre a caballo la "legüita" que lo separaba de la casa de aquel. En ella, manso y respetuoso, de pie y manipulando nervioso su sombrero, le dice: "necesito que me dé una mano para que esa caña que es nuestra fortuna sea molida todita antes que se avinagre", de otra forma, su hijo no podrá continuar estudiando. A lo que Salazar responde: "¡El ingenio no muele

³¹ Las cursivas son nuestras. Texto completo en: Florencia Aráoz, *José Ignacio Aráoz. Una vida tucumana (1875-1914)*, Fundación Miguel Lillo, Tucumán, 2001, p. 346.

³² María Celia Bravo, *Campesinos*, p. 14 y 213-214.

³³ Para convencer a Raimundito que cure a su hijo herido, el peón Ramírez le dice, en una escena que analizaremos más adelante: "Usted sabe más que nos' otros. En el colegio algo debe haber aprendido".

un kilo más hasta que los obreros no retiren sus absurdas pretensiones!". Finalmente, aunque Maximino le advierte que se está quedando solo y sin amigos, se retira con un sumiso "sí, señor" luego del maltrato. Para colmo de males, en medio de la noche tormentosa, su caballo ha escapado, por lo que debe regresar caminando bajo la lluvia y enferma. En la película hay otros momentos en los que también el choque entre la humildad y mansedumbre del cañero y la prepotencia y soberbia del industrial adquieren ribetes casi patéticos, que creemos se vinculan a la referida imagen del cañero como un campesino despojado.

Por último, cuando hablamos de obreros en relación al complejo azucarero estamos refiriéndonos esencialmente a dos grupos: aquellos que trabajan en el ingenio, llamados "obreros de fábrica", y a los peones rurales, denominados en ocasiones "obreros de surco". La película se concentra en los segundos, en tanto los trabajadores del ingenio apenas son mencionados.

Entendemos que hay cuatro momentos en donde cobra visibilidad el grupo de los obreros del surco, pudiéndose adelantar que los dos últimos constituyen escenas que no estaban en la novela de 1940. En primer lugar, una breve secuencia de montaje, cuando don Maximino recuerda su pasado como peón rural, y puede verse a hombres, mujeres y niños en la ardua tarea del corte, el pelado y el despunte de la caña. El desenlace de esta secuencia es la muerte de la mujer luego del parto. Una segunda escena narra la desgracia del hijo del peón Ramírez, Andresito, quien se fractura una pierna acarreando mulas para el transporte de la caña. Ante la excesiva tardanza del Dr. Remigio Salazar en llegar al rancho, es Raimundito el que frente al pedido desesperado del padre ensayará un entablillado logrando aminorar el dolor del niño. Un tercer momento es el encuentro en el cañaveral entre don Salazar y un grupo reducido de peones, quienes le manifiestan que "por compañerismo y por creer que los obreros del ingenio tienen razón nos hemos unido" a la huelga. Producido un cruce de palabras la situación deriva en un duelo de cuchillos entre el capataz que acompañaba a Salazar y uno de los peones, que termina con Ramírez herido accidentalmente al intentar detener una pelea que "no vale la pena". La secuencia se cierra trágicamente con la agonía de Ramírez en un catre dentro de su rancho. Finalmente, la última aparición de los peones rurales transcurre en una escena donde se presentan ante el patrón, solicitándole

medicinas y reclamándole el pago en dinero y no en vales para la proveeduría. La respuesta de don Salazar es contraria a los pedidos de sus trabajadores por lo que estos le recriminan con un “No somos esclavos, don Antonio”, ante lo cual Salazar intenta reaccionar cayendo de la carreta e hiriéndose gravemente.

Es interesante señalar que, mientras en las dos primeras escenas aparece algún integrante de la familia Rosales, en las dos últimas esto no sucede. Creemos que éstas, más allá de permitir la progresión dramática en ciertos pasajes del filme, tienen como función principal subrayar el carácter autoritario y explotador del industrial,³⁴ aunque resulten subsidiarias en relación al conflicto central que enfrenta fundamentalmente a la familia del cañero con la del industrial. Asimismo, si comparamos *Mansedumbre* con otras películas argentinas de temática social encontraremos importantes diferencias en el tratamiento de todo lo relacionado a la figura del trabajador rural y su mundo. Muy lejos de la representación impresionista que hace el filme tucumano de los conflictos en el ámbito concreto de trabajo, películas anteriores como *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), contemporáneas, como *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952) o, posteriores –aunque representando el mundo azucarero– como *Horizontes de piedra* (Román Viñoly Barreto, 1956) y *Zafra* (Lucas Demare, 1959),³⁵ ponen en escena una variedad de personajes y situaciones características del mundo de los trabajadores con tanta recurrencia que terminan por conformar tópicos del género: la presencia del conchabador –el “negrero”–, su connivencia con el “turco” dueño del almacén para endeudar a los trabajadores –mensúes o zafreiros– y “engancharlos”; el funcionamiento de la proveeduría; la explotación sexual hacia las mujeres; los castigos corporales; el alcoholismo, etc. Estos tópicos manifiestan la intención de los realizadores de hacer foco con crudeza en un mundo caracterizado por la explotación, algo que no sucede en *Mansedumbre*, salvo en las dos escenas en donde se representa la falta de asistencia médica. Del mismo modo, los pasajes de rebelión y violencia protagonizadas por los trabajadores contrastan claramente con la timidez de los peones en *Mansedumbre*:

³⁴ Como veremos en el próximo apartado al poner el acento en las representaciones del peronismo, estas escenas también permiten conectar el texto con el contexto histórico, aunque no modifiquen en esencia la trama argumental.

³⁵ Sobre estos dos últimos filmes puede consultarse el trabajo de Fabiola Orquera, “Las masas andinas ingresan al llano zafreiro: Atahualpa Yupanquí y el cine”, en Mariano Mestman y Mirta Varela (coords.) *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, Buenos Aires, EUDEBA, 2013. En él, la autora utiliza el concepto –de inspiración “bajtiana”– “*existencia de cañavería*”, para referirse al conjunto de prácticas que caracterizan la vida de los peladores de caña durante la zafra, y que se encuentran representadas en ambas películas.

sufridos y humillados, como los de aquellas otras producciones, apenas alcanzan a cruzarse en un duelo con el capataz.³⁶

Entendemos, entonces, que la mayor presencia de los cañeros en el relato se debe evidentemente al hecho de que la versión peronista de la historia, es decir, aquella plasmada en la novela y en el filme *Mansedumbre*, conserva lo esencial de la versión original de la novela de 1940, *Mansedumbre Herida*. Esta fue escrita en un momento en el cual, a partir de sus luchas reivindicatorias, su capacidad organizativa y su prédica agrarista, los cañeros habían logrado imponerse como un factor fundamental en el complejo azucarero y en la política local. Si bien en la versión original ya estaban narradas la muerte de la madre en el parto y el accidente del niño –ambas consecuencias evidentes de la explotación a la que eran sometidos los obreros junto a sus familias– sólo en las dos últimas escenas mencionadas, agregadas en la versión peronista, los obreros parecen tomar una posición más activa y no meramente de víctimas pasivas; y aun así, como señalamos, en términos comparativos con otras producciones, el “protagonismo” obrero resulta poco vigoroso.

Pero al mismo tiempo, si nos concentramos en estas escenas adicionales que remiten al mundo obrero, dejando de lado su menor densidad en la economía narrativa de la historia, habría que decir que revelan una operación interesante del discurso filmico, el cual termina por articular un campo en el que cañeros y obreros aparecen unidos en tanto víctimas de la explotación del industrial, al tiempo que son omitidos los importantes conflictos de intereses existentes entre ambos sectores. Es decir, una articulación que no tuvo durante el primer peronismo su correspondencia en los discursos políticos y gremiales ni de cañeros, ni de obreros. Por otro lado, para alguien que desconociera las características del complejo azucarero, cañeros y obreros podían

³⁶ Con respecto a este “duelo criollo”, secuencia de la versión peronista que recibió comentarios favorables incluso entre los críticos que menospreciaron los aspectos técnicos y formales del filme, es interesante señalar que estaba interpretada con destreza por Rubén y Bienvenido Medina, miembros del circo criollo tucumano de los “Hermanos Medina”. A la misma familia circense pertenecía también María Adela Medina, quien encarnaba a la curandera doña Jesús, el personaje que, en su tonada, sus prácticas y sus expresiones sintetizaba más cabalmente el mundo rural tucumano. Que esta “comprobación” en apariencia superficial de la tesis de Jesús Martín-Barbero sobre la pervivencia de matrices populares en la cultura de masas, funcione como un adelanto de la segunda parte del trabajo, en donde referiremos a las relaciones entre cultura masiva, melodrama, sectores subalternos y peronismo. Jesús Martín-Barbero, “Memoria narrativa e industria cultural”, en *Comunicación y Cultura*, N°10, México, UAM-Xochimilco, 1983.

ser ambos vistos de ese modo, es decir, indistintamente como subordinados y explotados.

Una aurora nueva tras la noche negra

La productividad de un análisis comparativo de las dos versiones se revela también al hacer foco en las representaciones del peronismo que, como referimos al comienzo, se encuentran entrelazadas con las que remiten al mundo azucarero tucumano. Es de utilidad considerar primero las diferencias entre la novela de 1940 y la de 1951, que nos adelantan las que encontraremos entre la primera novela y el filme, es decir, entre lo que hemos tomado como la versión original de la historia y la realizada ya acaecido e instalado el fenómeno peronista.

Lo que nos interesa es señalar tres grandes diferencias que dan cuenta de los vínculos entre los textos y su contexto. La primera se da en relación al epígrafe, que aparece mutilado en la segunda versión. En la novela de 1940 se lee:

A las limitaciones que nos impone la realidad de las injusticias hay que empujarlas con tesón: ellas cederán lenta o rápidamente. Estar entre los que empujan debe ser una irrenunciable aspiración del hombre... Hay que ensanchar el campo del saber y de la justicia. Conseguir o estar entre los que consiguieron con su esfuerzo y capacidad ese noble fin, es haber sabido interpretar la vida; es haber vivido como seres racionales.³⁷ [Las cursivas son nuestras].

Considerando que el fragmento en cursivas no aparece en el epígrafe de la versión de 1951, se hace evidente la intención de omitir la referencia a una “realidad de injusticias” que estarían siendo superadas por el peronismo. Probablemente, una motivación similar llevó a Rojas a recortar el título de la novela quitando la palabra “Herida”, de clara connotación negativa.

Un segundo grupo de cambios se relaciona con una serie de pasajes agregados a *Mansedumbre*: menciones “proféticas” de algunos personajes de la novela expresando su deseo y expectativas de que en el futuro el presente de injusticias sea revertido. Un primer ejemplo puede comprobarse en el diálogo entre doña Jesús, la curandera de la zona, y Raimundo Rosales, recién recibido de médico, quien manifiesta su preocupación por la remuneración de los obreros de la zona, a lo que agrega decidida la primera: “Yo

³⁷ Guillermo C. Rojas, *Mansedumbre Herida*, Tucumán, Editor Benito S. Paravan, 1943, p. 4.

tengo fe que algún día llegará la justicia pa’ los que trabajan por unos centavos y dejan los pulmones en los cañaverales”.³⁸

Estos mensajes “premonitorios” que referirían a la Argentina peronista se pueden encontrar de forma más explícita hacia el final del libro. Tras la resolución feliz de la historia, don Salazar, el antagonista, abandona sus egoísmos convirtiéndose en un patrón altruista que proyecta construir para sus peones casas espaciosas con huertas, biblioteca, salón de actos, cancha de fútbol, dispensario, y, además, aumentar sus salarios. Sin embargo, en conversación con Raimundo, ahora su yerno, expresa su escepticismo sobre la posibilidad de que otros patrones imiten su conducta, ya sea por propia voluntad o impelidos por alguna ley:

- ¿Le parece que alguien tendría el valor para hacer esa ley e imponerla en contra del capitalismo?

Raimundo comprendió la verdad y respondió como abstraído:

- Sin embargo, tengo fe de que algún día el obrero argentino tendrá sus conquistas sociales y que entonces, por justicia, gozará de buenos salarios, viviendas higiénicas, asistencia médica y sus hijos de mejores escuelas...³⁹

Otro ejemplo puede comprobarse cuando en los pasajes finales Raimundo le comenta a su amada, Alcira, mientras ambos fantasean con una “realidad muy próxima”, que “...todo es como un sueño, en beneficio del obrero de esta finca. Pero cuando en todo el país el capital y el trabajo marchen en armonía habrá más paz y felicidad entre los argentinos...”.

Por último, Rojas añade en la versión de 1951 el pasaje ya referido en el cual los obreros del surco inician una huelga.⁴⁰ Creemos que con todo esto el autor buscaba establecer una suerte de diálogo con el presente al incorporar conflictos puntuales que no habrían sido centrales desde su perspectiva —o la de sus lectores— una década atrás. Como ya mencionamos, si el comienzo de la etapa de “proteccionismo distributivo” hacia la década de 1920 había dado centralidad a los cañeros, el fenómeno peronista se identificaba en lo simbólico y discursivo prioritariamente con los obreros azucareros. Sin modificar el eje narrativo, Rojas adicionó estos pasajes que conectaban más fuertemente con el contexto político. Entonces, podríamos decir que las novelas

³⁸ Guillermo C. Rojas, *Mansedumbre*, Tucumán, Ediciones Rhex, 1951, pp. 192-193.

³⁹ Rojas, *Mansedumbre*, p. 219.

⁴⁰ El fragmento finaliza con otra poco sutil alusión al presente político: “Aún el peón estaba condenado a la orfandad social”, Rojas, *Mansedumbre*, p. 194-6.

Mansedumbre Herida de 1940 y *Mansedumbre* de 1951 cuentan una idéntica historia, ambientada en idéntico período. La diferencia radicaría en que la segunda, escrita durante el peronismo, presenta algunas marcas –supresiones en el epígrafe o adiciones en el cuerpo del texto– que refieren al presente histórico de su escritura y dan cuenta de la adhesión del autor al movimiento justicialista.

Si nos concentramos en la película, las adiciones que aluden, con mayor o menor grado de explicitud, al presente peronista son de diversa índole: un prólogo y un epílogo; pasajes en los cuales –especialmente a través del parlamento de los personajes– consideramos se remite a elementos del discurso peronista y, finalmente, la ya mencionada representación de escenas de huelgas obreras.

La utilización de un prólogo y un epílogo que contextualizaran las historias de conflictos sociales en un tiempo pretérito fueron una práctica habitual en el cine durante el peronismo y se podrían señalar como una de las pocas intervenciones que se ejercieron sobre las producciones de ficción.⁴¹ En *Mansedumbre* permiten encuadrar la trama en el pasado y explicitar el restablecimiento de la armonía que el peronismo estaría significando en el presente de la enunciación. Aunque la incorporación de estos marcadores surgiera en el período como una condición ineludible para estrenar películas que representaran conflictos sociales, no está de más señalar que en este caso hablamos de “mediadores” vinculados ideológica y políticamente al peronismo, como lo eran el mismo Rojas y los miembros directivos del ICUNT. Más allá de si tiene sentido o no conjeturar el carácter impuesto o espontáneo de estos agregados, es posible que –como veremos más adelante– hayan existido sugerencias de funcionarios de la Universidad Nacional de Tucumán en relación a otros temas.

Es la voz *over* femenina que personifica a la caña de azúcar la que declara en el prólogo, sobre imágenes de un cañaveral, que:

Un día perdido en la historia del tiempo, del mundo y de los hombres vine a América [...] Era la caña buena que venía a brindar para todos todo lo que podía dar, pero los hombres enmarañaron mi vida en la maraña de sus pasiones y serví para riqueza de pocos y miseria de muchos. Los dramas fueron tejiéndose en la urdimbre del diario correr mezclando el amor con el odio y lo malo con lo bueno. De ese confuso caos

⁴¹ En el sentido señalado por Kriger de que a diferencia de lo que ocurría en el terreno de los noticiarios y documentales, “la intervención estatal no incidió de manera significativa en las formas o los contenidos de los largometrajes de ficción”. Clara Kriger, *Cine...*, p. 10.

surgió, en un pasado que se aleja, esta historia hecha de dolor y de esperanza envuelta en mi [inaudible] con mi alma blanca y mi sangre dulce.

Finalmente, en el epílogo, la voz de la caña sentenciará: "Recuerdo de un lejano pasado, esta historia termina como una aurora nueva tras la noche negra". La presencia de estos señaladores constituye un claro ejemplo del recurso narrativo utilizado profusamente en la propaganda del gobierno: la demarcación de una dicotomía "ayer/hoy" o "antes/ahora", diferenciando el pasado infame y las realidades de la "Nueva Argentina" peronista.

La influencia del contexto de producción en la película también se pone de manifiesto en distintos pasajes en los cuales, especialmente a través del discurso de alguno de los personajes, las referencias al peronismo se hacen presentes en forma implícita. En ese sentido, Clara Kriger subraya que no existen películas de ficción sobre Perón y Evita realizadas en el período, señalando empero, pasajes de filmes en los que la figura de Evita o elementos característicos de su discurso o de su imagen, resuenan en algún personaje o en algún parlamento.⁴² A partir de estas menciones pensamos que en una escena puntual de *Mansedumbre* puede hablarse de una aparición "vicaria" de Eva Perón.

Alcira, la joven hija de don Salazar, es bella y sueña con convertirse en maestra para educar a los niños del pueblo. En conversación con Maximino manifiesta, con decisión y tono exclamativo: "Esa dignidad, ese orgullo que pregonaba mi padre... le juro que prefiero mil veces las privaciones y los sinsabores de los desamparados, de los humildes". El primer plano, que toma su rostro en $\frac{3}{4}$ de su perfil mirando al horizonte, subraya la fuerza de la escena. Estimamos que esta alocución presenta características propias del discurso de Evita ya que, como señala Maristella Svampa, en aquel "El 'espíritu oligarca' es caracterizado desde un punto de vista moral por una serie de vicios, entre ellos la soberbia, el orgullo, la ambición y la vanidad. El 'espíritu del pueblo', al contrario, se caracteriza esencialmente por la humildad. En efecto, Evita reemplaza en numerosas oportunidades la figura del descamisado por la de 'los

⁴² Clara Kriger, *Cine...*, pp. 186 y 200.

humildes””.⁴³ Volveremos sobre estos elementos discursivos al tratar la relación entre peronismo y melodrama.

Otro ejemplo en el que el diálogo de un personaje remite al peronismo puede comprobarse en la escena en la que Raimundo muestra su flamante consultorio a su padre, a Alcira y a doña Jesús. En un largo parlamento postula:

En la facultad me enseñaron a curar a los enfermos pero también a proteger a los hombres para que no se enfermen, y necesito la ayuda de todos. Mi padre ha sido el primero en interpretarme, ha hipotecado todas sus cosas para poder comprar instrumental, medicamentos y todo lo necesario para prevenir y curar [...]. Usted, doña Jesús [...] tiene que ser nuestra propagandista [...]. Hacerles comprender que los métodos han cambiado y que la salud no se conserva con remedios sino también previniendo las enfermedades. Comencemos pues educando a los humildes, haciéndoles ver prácticamente las cosas. Puede ser que así los pudientes nos comprendan y nos ayuden.

Como puede constatarse, su discurso está centrado especialmente en el tema de la prevención y la educación. Estas eran dos cuestiones caras a la política de Ramón Carrillo, Ministro de Salud del peronismo quien, continuando y llevando a la práctica ideas de los médicos sanitaristas de la década de 1930, mantenía entre sus postulados fundamentales la Medicina Social y la Medicina Preventiva. Esta última implicaba la convicción de que había que ocuparse no solo de los enfermos sino principalmente de los sanos, jugando un papel importante la educación sanitaria.

En relación al tema de la medicina se da un interesante “lapsus” en la producción. A diferencia de los dos libros –incluida la versión de 1951, contemporánea al rodaje del filme– en donde el personaje de Raimundo Rosales hace su carrera en Rosario, en la película estudia en la “ciudad” o en “Tucumán”, en referencia a San Miguel de Tucumán, capital de la provincia y sede de la primera Escuela y luego Facultad de Medicina. Sin embargo, teniendo en cuenta que Raimundo hace su ingreso en 1936, se comete un claro anacronismo ya que la Escuela fue fundada recién en 1949 y la Facultad dos años después por impulso de Descole y con el aliento de Carrillo. Es decir que un elemento del presente de la producción se inmiscuye en el relato. Como es evidente que no se trata de un error involuntario hay que interpretar que se eligió esa solución “a pesar” de su manifiesto anacronismo. Es dable suponer entonces que, mediando o no sugerencia o condicionamiento de funcionarios universitarios, quisieron

⁴³ Maristella Svampa, *El dilema argentino: Civilización o Barbarie*, Buenos Aires, Taurus, 2006, p. 310.

dar reconocimiento a una de las creaciones contemporáneas de la universidad peronista.⁴⁴

Por último, en cuanto a las apariciones de los obreros creemos haber hecho suficiente mención anteriormente.

Peronismo y melodrama

Pero no sólo las modificaciones sufridas por la novela original pueden resultar provechosas para un análisis de las representaciones del peronismo sino también aquellos elementos que continúan inalterados de una versión a otra. Lo que no cambia nos habla tanto del peronismo como lo adicionado. Es acá donde cobran especial relevancia las indagaciones que se han venido realizando en el campo de la historia cultural en torno a la relación entre cultura popular, cultura de masas y peronismo.

Nos interesan dos aspectos que se encuentran en ambas versiones y que reflejan el hecho ya señalado de que la trama argumental no cambia en esencia de una versión a otra: la historia de ascenso social de los Rosales y el enfrentamiento entre la familia cañera “pobre” y la familia industrial “rica”, así como el “*happy ending*” en el cual ambas confraternizan.⁴⁵

⁴⁴ Unos meses antes del estreno se proyectó una versión preliminar de la película a los productores, a “representantes de los medios artísticos y comerciales” de la provincia y al rector de la universidad local, Anacleto Tobar, entre quienes se repartió un cuestionario para que expresaran su opinión. Allí alabarían, entre otros aspectos, el “afán didáctico” de *Mansedumbre*. Todo esto sugiere la posibilidad de que una “voz oficial” de la universidad haya tenido alguna influencia en el corte final de la película, aunque se hace imposible determinar en qué grado. *La Gaceta*, 11 y 13 de febrero de 1952.

⁴⁵ Que se mantuviera intacta la historia de la versión original puede explicar el hecho de que, a diferencia de otras películas del período, *Mansedumbre* no presente una solución peronista al conflicto dentro del relato, sino que ésta sea meramente enunciada en forma implícita en el epílogo, así como lo era en los ya señalados agregados en el texto de 1951. Es decir, no era el Estado el que resolvía el enfrentamiento social, sino más bien —como señalaba una crítica periodística— “el destino”, al poner en manos de Rosales la vida del avaro y explotador Salazar. El amor “interclasista” terminaba por sellar esa armonía. Sin embargo, como vimos, aquel universo social anterior al peronismo en donde el Estado estaba ausente era equilibrado con las distintas estrategias para *aggiornar* la película al presente de producción, es decir, para dejar en claro, aunque nunca explícitamente, la adhesión al gobierno de Perón y el mensaje justicialista de la misma. Con respecto al final de la película encontramos una sugestiva referencia en una carta enviada por Rojas, en nombre de los socios de Pro-Norte, a Ernesto Olivera, de la Dirección General de Espectáculos Públicos de la Capital Federal, con la intención de recibir colaboración en pos de estrenar finalmente la película allí. En ella Rojas denunciaba que: “Estamos sufriendo una situación especialísima, en la que se nos amortigua el entusiasmo, como previendo una fuerza extraña, dominante, la de los exhibidores, como si ellos fueran gente distinta que desprecian y recelan de las iniciativas de gente del interior. Y es para pensar: ¡Qué hubiera sido si ‘Mansedumbre’ hubiese contado con el final de la epopeya del 17 de Octubre, el verdadero día de la reivindicación obrera argentina! Pues este era el final que propuse a la otra compañía como autor, incluyéndolo en el primer resumen de la novela para su encuadre, y que no se hizo por muchos factores adversos; uno, que se creyó que no todos los exhibidores iban a

En primer lugar, Maximino Rosales se inicia como peón rural en los cañaverales de don Salazar –algo que, como referimos, aparece representado en el primer cuarto del filme en un *flashback* dentro del *flashback* del relato introducido por la voz de la caña– para luego obtener su pequeña tierra en propiedad, lo que lo convierte en un cañero chico que cuenta con un par de peones, una sirvienta y que, siendo ahora “dueño de la cañita”, puede permitirse enviar a su hijo a estudiar Medicina a la ciudad. Si bien es cierto que una “ideología” de la movilidad y el ascenso social no era nueva en nuestro país,⁴⁶ es probable que la extensión de ese fenómeno durante el peronismo haya llevado a un cierto reconocimiento por parte de los lectores/espectadores de las obras analizadas aquí con respecto a lo que leían o veían en pantalla. Esto, al menos en un sentido genérico de “democratización del bienestar”, ya que el recorrido de peón a cañero, así como la presencia de hijos de cañeros chicos en la universidad, no parecen haber sido habituales en la realidad histórica.

Por otro lado, los tres textos presentan el conflicto entre “pobres” humildes y “ricos” avariciosos quienes, sin embargo, se reconcilian hacia el final. Ya hemos hecho suficiente descripción de ambas familias, agreguemos ahora solo un pasaje en el cual Raimundo le dice conmovido a Alcira, luego de que ésta manifestara sus diferencias respecto a su padre y su hermano: “Alcira, usted no parece hija de ricos, es humana”. Finalmente, luego de que Raimundo Rosales opere exitosamente a don Salazar salvándole la vida, su hijo, Remigio, mientras agradece a los Rosales, cae en cuenta de la actitud egoísta de él y su padre y acepta a la familia cañera. La escena/toma que reúne a Raimundo y Alcira junto a don Maximino, fue el fotograma elegido como tapa de la novela editada en 1951.

verlo con buenos ojos... Y a la película no la vieron con ese final... pero con todo prefieren películas yanquis y las nacionales de pretendida trascendencia universal... como si lo autóctono no fuese también universal”. G.C. Rojas a E. Oliveira, Tucumán, 28 de noviembre de 1952, Archivo privado Elena Rojas. Esta mención a la probable resistencia de algunos exhibidores a que la película tuviera un final abiertamente peronista podría sumar a la hipótesis de que las relaciones entre el Estado y los actores del campo cinematográfico fueron dinámicas y de negociación, antes que unidireccionales y de dominación. Clara Kriger, *Cine...*, pp. 18-19.

⁴⁶ Siguiendo a José Luis Romero, Luis Alberto Romero señala que un aspecto singular del peronismo fue que la idea de justicia social impulsada por el Estado se combinó con “aquella otra más espontánea y verdaderamente constitutiva de la sociedad argentina moderna: la ideología de la movilidad social. La acción del Estado no sustituía la clásica aventura individual del ascenso, sino que aportaba el empujón inicial, la eliminación de los obstáculos más gruesos, para que los mecanismos tradicionales pudieran empezar a funcionar”. Luis Alberto Romero, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 118.

Creemos que esta última cuestión invita a reflexionar sobre un tema muy trabajado recientemente: la relación entre género melodramático y peronismo. El asunto ha sido revisado tanto en el campo de los estudios culturales como en el de la literatura, y las perspectivas podrían ser sintetizadas entre la de aquellos que advierten los aspectos consoladores y conservadores del género y la de los que –en general sin negar aquellos– lo consideran más bien como una “arma del débil” y/o “narración de búsqueda moral en los conflictos cotidianos del ‘pueblo’”.⁴⁷ En gran medida, estas diferencias son análogas a las opciones de los investigadores entre hacer foco en la “producción” o en la “recepción” de los diferentes artefactos culturales melodramáticos.⁴⁸

Las dos novelas y la película presentan claramente algunas de las características que definen al melodrama como género –originalmente– literario: un sentimentalismo exagerado, un mundo maniqueo y polarizado entre buenos y malos, y la articulación de relaciones y verdades sencillas.⁴⁹ Estas convenciones y estructuras narrativas melodramáticas permearon la gran mayoría de las formas de expresión de la cultura de masas en las décadas de 1920 y 1930: radioteatro, folletines, cine, canciones folklóricas y tango.⁵⁰ Desde el punto de vista de Matthew Karush,⁵¹ aquellos elementos constituyen una de las raíces del discurso peronista, especialmente la presentación del conflicto social en términos morales y una apuesta por la reconciliación y la armonía a través del aprendizaje por parte de los ricos de los valores de solidaridad y humildad de los pobres. Como ya comentamos, luego de que Raimundo salvara la vida de don Antonio Salazar, su hijo Remigio se arrepiente de su actitud y reconoce los méritos de los Rosales. El

⁴⁷ Hermann Herlinghaus, “La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria”, en Hermann Herlinghaus (editor), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2002, p.35. O, para decirlo en las palabras de George Seeblen que se citan en este mismo libro: “El melodrama no designa un déficit estético ni un género, sino una manera de dirigir preguntas a la vida y arrancarle respuestas”, Hermann Herlinghaus, “Prólogo: Lagunas filosóficas, aporías estéticas, pistas culturales, en Herlinghaus, *Narraciones...*, p. 11.

⁴⁸ Un recorrido analítico y crítico sobre la cuestión en “Melodrama e industrialización: la ‘nueva historia cultural del peronismo’”, Omar Acha y Nicolás Quiroga, *El Hecho maldito... conversaciones para otra historia del peronismo*, Capítulo VI, Rosario, Prohistoria, 2012, p. 113 a 143.

⁴⁹ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the Mode of Excess*, New York, Columbia University Press, 1985, pp. 58 y 59.

⁵⁰ Aunque se hace complejo reconstruir el público al que estuvo dirigida la novela *Mansedumbre Herida*, así como el que efectivamente la leyó, y por lo tanto caracterizarla como producto de la cultura de masas o no, es evidente que comparte los elementos melodramáticos comunes a aquella.

⁵¹ Matthew B. Karush, *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una argentina dividida (1920-1946)*, Buenos Aires, Ariel, 2013.

doctor habla de su “orgullo falso, casi criminal, ensañándonos con ustedes, con sus cosas”.

Otro de los motivos recurrentes en la cultura de masas de las décadas de 1920 y 1930 resaltados por Karush, con continuidad durante el peronismo, fue la identificación entre “autenticidad” y “argentinidad” con los sectores populares y, en especial, con los rurales.⁵² En relación a este aspecto, Oscar Chamosa ha señalado que el gobierno peronista siguió muchas de las políticas culturales referidas a lo folclórico que habían practicado los gobiernos radicales y, fundamentalmente, los conservadores de la década de 1930, las cuales presentaban a los “criollos rurales” del interior como la manifestación auténtica de la nacionalidad argentina. Sin embargo, la diferencia fundamental radicó en que esta celebración del folclore fue acompañada durante el peronismo por una serie de políticas laborales que fortalecieron a los “criollos rurales” – incluidos los obreros azucareros– por lo menos en la esfera de las percepciones públicas.⁵³ Esta cuestión se halla muy presente en lo que fue la campaña de difusión de *Mansedumbre*. La cobertura realizada por medios nacionales y provinciales durante el rodaje –basada en informes enviados por los mismos productores de la película– insistía en su “autenticidad”, al tratarse de un filme que abordaba una problemática propia del campo tucumano y plasmaba con “verismo” el drama del hombre del surco. De este modo, se destacaba que la misma se rodara en “auténticos” escenarios naturales, los cerros y cañaverales tucumanos, con un elenco de actores en su gran mayoría provincianos, y con la participación de “auténticos peladores, hachadores de caña, carreros, mujeres y niños”.⁵⁴ El crítico Miguel Paulino Tato, en una elogiosa nota que

⁵² Aunque en el discurso de Perón el trabajador urbano pasa a tener una presencia central.

⁵³ Oscar Chamosa, “Criollo and Peronist. The Argentina Folklore Movement during the First Peronism, 1943-1955”, en Matthew B. Karusch y Oscar Chamosa (eds.), *The new cultural history of Peronism. Power and identity in mid-twentieth-century Argentina*, Durham and London, Duke University Press, 2010, p. 123.

⁵⁴ El diario *Clarín* del 30 de octubre de 1950 señalaba: “Es un relato de la auténtica vida del noroeste argentino, filmada en sus escenarios auténticos y con personajes extraídos de la misma tierra [...] La empresa ha de dar una película auténticamente argentina por su tema y por su realización”. Otra cuestión recurrente en la promoción del filme fue la mención a la escena del accidente sufrido por Andresito y la intervención de un inexperto Raimundito en la curación, la cual ya se encontraba en la versión de 1940. Sin embargo, es interesante referir que durante el rodaje, los informes que los productores enviaban a distintos medios de prensa resaltaban especialmente el descubrimiento de un nuevo actor de diez años, Raúl A. Beltrán, y la veracidad de la escena en la que participaba. Asimismo, el fotograma de Andresito adolorido en el catre con Raimundito a su lado fue una de las imágenes más utilizadas para la publicidad del filme. Estimamos sea posible que la importancia dada a esta escena en la difusión de la película revele la productividad de la misma a la hora de conectar el filme con su contexto político, algo que, como concluiremos más abajo, pudo estar en la cabeza de los realizadores, al menos si recordamos aquella “verdad” del Justicialismo de que en la Nueva Argentina “los únicos privilegiados son los niños.

luego sería usada como publicidad por los productores de *Mansedumbre*, comentaba sobre su asistencia al preestreno de la película que:

Hace pocos días se estrenó en Tucumán una película tucumana. Que conste que lo de tucumano va en serio. Para que no lo confundan con un film nacional cualquiera, de esos que se titulan “argentinos” aunque se dediquen a glorificar el “mambo” o a traducir una novelita policial yanqui... Esta película a que me refiero, por el contrario, es auténticamente nuestra. Argentina por donde la busquen. ¡Criollaza hasta los tuétanos! ... Lo cual confirma una vez más que no es entre el gringuerío porteño, híbrido y platudo, donde hemos de encontrarnos con el alma de esta tierra, sino allá adentro, en su propia entraña, donde todavía se mantiene intacta, fresca y pujante, la savia vital de la argentinidad.⁵⁵

El escritor y periodista Odín Gómez Lucero, por su parte, alentaba desde San Juan a la producción cinematográfica en el interior, recalcando la poca representatividad de un cine que, señalado como nacional, era en realidad solamente “porteño”:

Descartando a Buenos Aires que únicamente podría llegar a ser pregonero auténtico de lo nuestro si conociera a fondo el interior y confraternizara con el espíritu de las cosas de tierra adentro, es en Tucumán donde se está realizando el primer gran esfuerzo en el sentido de hacer cine regional en la más amplia acepción del vocablo”.⁵⁶

Estos puntos de vista formaban parte de los debates de la época por la definición de “lo nacional”, pero al mismo tiempo, como también sostiene Karush, el referido hincapié puesto en la “argentinidad” de los sectores populares constituía una estrategia comercial de los productores locales para distinguir su oferta de los productos culturales extranjeros.⁵⁷ Retomaremos el tema de la “autenticidad” más adelante, al tratar la recepción del filme en Tucumán.

“‘Mansedumbre’ dará a conocer a un notable actor infantil”, *Radiolandia*, 30 de diciembre de 1950. Aunque hay que reconocer que la mención en algunas notas al hecho de que Beltrán provenía de una familia “modesta” y que vendía bollos en la calle no iba en esa misma dirección.

⁵⁵ *El Laborista*, 4 de junio de 1952. La nota estaba escrita bajo el seudónimo de “Néstor”. Luego, al momento del estreno de la película en Buenos Aires, su comentario pondría el acento en cuestiones más estrictamente cinematográficas y se sumaría a las críticas no del todo favorables que *Mansedumbre* recibió. Sobre la trayectoria, personalidad y posiciones de Tato dentro del campo cinematográfico, puede consultarse: Romina Spinsanti, “Miguel Paulino Tato: el crítico censor”, en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, N° 5, 2012. Disponible en línea: http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/images/stories/pdf5/n5_dossier4.pdf

⁵⁶ *Tribuna*, 11 de febrero de 1952. En relación a lo que se venía filmando en el interior criticaba: “La realidad del cine en Cuyo es ésta: en Mendoza cine porteño injertado en una fuerte empresa, la ‘Andes Film’ que ha producido algunas buenas películas, entre ellas ‘Corazón’ y ‘Su mejor alumno’, pero casi totalmente desvinculada a los hermosos exteriores y a toda vibración de vida mendocina. En una palabra, cine completamente comercial”. “Film Andes” venía realizando películas desde 1946, y en 1950 había estrenado el primer largometraje rodado totalmente en Mendoza, *Lejos del cielo*; sin embargo, director, guionistas y actores principales venían de Buenos Aires.

⁵⁷ Este aspecto es, de hecho, una de las ideas centrales de su trabajo. En el caso puntual de *Mansedumbre*, creemos que funcionaba también como una estrategia de marketing y legitimación al interior del mercado de películas locales “nativistas”, en tanto *Mansedumbre* fue uno de los primeros largometrajes elaborados íntegramente en el interior.

Sin embargo, el aspecto más original de las hipótesis de Karush no recae precisamente en la idea de continuidad discursiva entre la cultura de masas de las décadas de 1920 y 1930, y el peronismo,⁵⁸ sino, sobre todo, en señalar que, junto con elementos conservadores y compensatorios, aquellos productos expresaban con su identificación hacia la solidaridad de los pobres y su hostilidad hacia los ricos “versiones de la identidad nacional que reproducían e intensificaban las divisiones de clase”.⁵⁹ El aprendizaje de los ricos a partir de las virtudes de los pobres, presente en las dos versiones de nuestro texto, sería un ejemplo claro de esa inversión de las jerarquías, habitual en los productos de la cultura masiva del primer cuarto de siglo y que formaría parte de los elementos “heréticos” del peronismo. Así como la recién mencionada identificación de lo “plebeyo” como lo “auténticamente nacional”. A pesar de ello, es necesario resaltar también el importante peso relativo en la película de elementos notoriamente conservadores. Basta comenzar por el título mismo de resonancias bíblicas que se traduce en el relato en los consejos que Maximino da a su hijo, Raimundo: luego de que este fuera humillado por el Dr. Remigio Salazar por improvisar la curación de Andresito, su padre le advierte que el “amor propio a mala parte siempre te ha de llevar”, sugiriéndole que estudie, como la mejor manera de “taparle la boca”. Es decir, que Maximino resalta en su sermón paterno la importancia del esfuerzo, al tiempo que sugiere la futilidad de todo conflicto. En ese mismo sentido, el desenlace se precipita y se resuelve por las fuerzas fatales del destino y no por la acción transformadora de alguno de los protagonistas.

Concluyendo con esta segunda parte, es plausible suponer que los productores consideraron que una transposición filmica de la misma historia que Rojas había escrito en 1940 –con algunos retoques– funcionaría igualmente como una película que tratara un tema actual –y por lo tanto resultara atractiva para el público–; y que expresara sus identidades políticas y/o les permitiera granjearse el favor de las autoridades, en el nivel que fuera. Efectivamente, la prensa oficialista hacía esa lectura, subrayando las

⁵⁸ Karush parte en gran medida de hipótesis sugeridas por Daniel James; intuiciones anticipadas por José Luis Romero y Félix Luna, según recuperan Omar Acha y Nicolás Quiroga, *El hecho...*, p.121 y 122, n. al p. 189.

⁵⁹ Matthew B. Karush, *Cultura...*, p. 19 y pp. 35 y 36. Lo que sostiene el autor en este sentido es que la cultura de masas argentina, a diferencia de la mexicana o norteamericana, por ejemplo, al identificar a la nación con los pobres, atentaba contra la construcción de un imaginario nacional unificado.

referencias de la película en relación al contexto, destacando el contenido social de *Mansedumbre* y su reivindicación del obrero del surco. El diario *Democracia*, por ejemplo, señalaba que la obra: "Nos retrotrae a la época en que el feudalismo imperaba en los ingenios, en que el peón era escarnecido y humillado y en que las condiciones de trabajo eran repudiables, a esa época a la que la revolución justicialista puso fin para siempre."⁶⁰ Al mismo tiempo, *Sintonía* elegía un título más que elocuente para su crítica: "Un canto a la justicia social en Mansedumbre".⁶¹

El reconocimiento de los productores, de sectores de la prensa e imaginamos que de parte del público, de que *Mansedumbre* era una "película peronista", cuando su argumento central y mensaje eran originalmente anteriores al surgimiento del movimiento, pone en evidencia de qué manera el discurso del peronismo era congruente con demandas y aspiraciones latentes en sectores de la sociedad argentina, las cuales, formateadas por discursos políticos y religiosos, tanto como por matrices populares o las presiones del mercado cultural, identificaban a la Argentina con valores plebeyos, a la vez que parecían apuntar también hacia el ascenso social y la reconciliación entre las clases.

Los tucumanos van al cine a verse

Finalmente, si abordamos la compleja cuestión de la "instancia de recepción", podemos volcar una serie de intuiciones. En primer lugar, imaginamos un reconocimiento frente a personajes, tonadas, modismos, prácticas y lugares que resultaban familiares. Más allá de su evidente función publicitaria, la utilización recurrente del valor de la "autenticidad" no dejaba de tener un trasfondo real, en el sentido de que probablemente fuera percibida por los tucumanos como una película que

⁶⁰ *Democracia*, 22 de enero de 1953.

⁶¹ *Sintonía*, junio de 1952. El diario *Jujuy*, de aquella provincia, reseñaba el argumento al momento de su estreno comentando que "describe la vida de un cañero pobre y su puja por lograr sus más caras ambiciones, entre ellas el hacer estudiar a su hijo de médico, latente aún su drama de perder la mujer en los cañaverales por falta de oportuna asistencia médica en épocas felizmente aventadas por la etapa de justicia y progreso que vive el país". 14 de junio de 1952. Por otro lado, y como es de preverse en un contexto de polarización política, la prensa que no simpatizaba con el peronismo también vio del mismo modo al filme. O al menos esto nos sugiere el hecho de que en las notas que a modo de balance sobre lo acontecido culturalmente en Tucumán durante el año 1952, el escritor y periodista del diario *La Gaceta*, David Lagmanovich, sólo refiriese, a la hora de hablar de cine, a las mejores películas estrenadas en las salas comerciales y a la actividad del único cine club de la provincia. El hecho de que por primera vez se hubiese estrenado un filme íntegramente producido en Tucumán durante aquel año no merecía ni una sola línea. *La Gaceta*, 23 de marzo de 1953.

hablaba de ellos. La crítica del diario *La Gaceta*, por ejemplo, señalaba que las actuaciones más destacadas eran las de los actores que representaban personajes típicos: el peón rural Ramírez, su hijo Andresito y la curandera doña Jesús.⁶² Santos Velasco Souza, uno de los productores, comentaba que

La aprobación del público que sigue esta película desde su estreno, subraya preferentemente la interpretación de los actores a cargo de los personajes más típicos. Este éxito ha tornado sin importancia el detalle de que la película carezca de estrellas y astros de atracción previa".⁶³

Asimismo, es dable suponer la identificación por parte de los sectores subalternos en general frente a la puesta en escena de sus dramas, algunas de sus aspiraciones y el reconocimiento de sus derechos.⁶⁴

Pero suponer esto, no es suponer todo. Más allá de los innegables elementos consoladores de la historia hay que subrayar que las escenas de injusticia, aunque colocadas en un pasado, continuaban remitiendo a actores sociales del presente y, aún más, a situaciones que no necesariamente habían desaparecido por completo: algunas proveedurías seguían funcionando en determinados ingenios⁶⁵ y entre 1946 y 1950 el Estado Provincial se había enfrentado duramente con los industriales por la promulgación de la ley N° 2.018, que obligaba a estos a hacerse cargo de la

⁶² *La Gaceta*, 29 de mayo de 1952.

⁶³ Santos Velasco Souza, "Mansedumbre", en revista *Norte*, Tucumán, 1952, pp. 163 a 166. La nota no resultaba tan complaciente con la película como podría esperarse de un productor de la misma. En un pasaje en el que retomaba la cuestión de la "autenticidad" comentaba: "Si el motivo de Mansedumbre, basado en la novela homónima de Guillermo C. Rojas, no es nuevo ni aparecen alternativas originales en su transcurso y si el planteo de sus episodios parece hasta ingenuo, hay propósito definido en sus páginas. Es la búsqueda de lo auténtico, de lo que adquiere significado humano sin evasiones de un medio que si aparece conocido es, precisamente, por que muchos lo han vivido o lo viven". Por otro lado, es interesante comentar que a pesar de que era cierto que la película no contaba con "estrellas", no necesariamente eran actores desconocidos para el público local, ya que la mayoría trabajaba en teatro, radioteatro y radionovelas, formando parte de compañías que recorrían el interior de la provincia. Entrevista de los autores a Olga Sfriso, actriz con un pequeño papel en *Mansedumbre*. 25 de agosto del 2012.

⁶⁴ La puesta en visibilidad de los sectores subalternos rurales tuvo otra manifestación significativa durante el período en las Fiestas de la Zafra, que recibieron un importante impulso por parte del peronismo, como un evento de propaganda pero también como un medio para expresar el status simbólico de los "criollos rurales": la manifestación más genuina de lo nacional. La primera Fiesta de la Zafra se realizó en 1942; las siguientes, ya bajo el peronismo, en 1947, 1948 y 1953. Oscar Chamosa, "Criollo...", pp. 129 a 131.

⁶⁵ Estos almacenes representaban una onerosa carga para los trabajadores cuando en combinación con el pago mediante "vales" forzaban a adquirir los productos de primera necesidad muchas veces a precios superiores a los del mercado. Los "vales" subsistieron –a pesar de que la ley obligaba a pagar el salario en moneda– como mínimo, hasta la década de 1920 –. Daniel Campi, "Los ingenios del Norte: un mundo de contrastes", en *Historia de la vida privada en la Argentina*, Fernando Devoto y Marta Madero (dir.), Tomo II, Taurus, Buenos Aires, 1999. No conocemos cómo funcionaban las pocas proveedurías que perduraron durante la primera década peronista, lo que importa retener por ahora es que podían significar la supervivencia de algunas injusticias del pasado.

construcción de hospitales y de la asistencia médica de sus trabajadores.⁶⁶ Qué sentidos diversos construyeron las audiencias, especialmente las populares, en relación al gobierno peronista y al Estado se nos escapan. No es aventurado suponer, en cambio, que algunos de estos elementos de *Mansedumbre* alimentaron la aprensión hacia los industriales que formaba parte importante del mundo simbólico de cañeros y obreros del azúcar. Por otro lado, además de que los “finales armónicos” no necesariamente licuaban las impresiones que la puesta en escena de los conflictos sociales pudieron generar en la audiencia, es sugerente que los productores tuvieran el “buen gusto plebeyo” de no incluir a don Salazar o al Dr. Remigio Salazar en el fotograma final, previo al epílogo: como mencionamos, en representación de su familia y de su clase estaba solo Alcira, humilde y sensible desde el comienzo de la historia. La representación de la reconciliación tenía también sus límites.

Conclusiones

Luego del estreno en Tucumán, las revistas de Buenos Aires dedicadas al mundo del espectáculo informaban en breves notas sobre proyectos de los productores de *Mansedumbre*. Estos planeaban filmar distintos libretos, todos de temática “nativista”, que reflejaran aspectos del interior de la Argentina. Sin embargo, esto no sucedió. Ya sea por falta de un mayor apoyo oficial, dificultades para colocar la película en Buenos Aires, y/o la escasa repercusión alcanzada una vez logrado aquello, la continuidad de los proyectos se vio finalmente truncada. Por su parte, el Instituto Cinefotográfico de la UNT continuó con sus actividades, pero sin participar nuevamente en la producción de largometrajes de ficción. La no continuidad de aquella empresa –mayoritariamente privada, pero con el papel imprescindible del ICUNT–, la escasa repercusión de la película en Buenos Aires, y quizás su estrecha asociación con el peronismo, hicieron que el filme ocupara, hasta hace poco al menos, un lugar marginal en la memoria colectiva de la provincia.

Como intentamos poner de relieve a lo largo del artículo, *Mansedumbre* presenta problemáticas y el imaginario de un actor fundamental y característico de la principal actividad económica de Tucumán: el pequeño productor cañero o cañero chico. A través

⁶⁶ María del Carmen Rosales, *Transformaciones y conflictos en el proceso de democratización y centralización de la salud pública en Tucumán, 1943-1950*, Tesis de licenciatura inédita, Facultad de Filosofía y Letras (UNT), 2011.

de los conflictos abordados por el filme entre las familias “Rosales” y “Salazar”, la película expone las aspiraciones de ascenso económico, social y cultural del pequeño productor, cuestión que remite al imaginario que lo representa conformando una clase media rural. Al mismo tiempo, el filme hace visible una serie de situaciones en las que se resalta su frágil condición frente a los industriales, expresando la otra cara de aquel imaginario: la del campesino despojado. Finalmente, como se examinó, aquellas representaciones, que plasmaban una visión peyorativa de los empresarios azucareros, no suponían un enjuiciamiento a la actividad en sí: en tanto *Mansedumbre* expresaba el punto de vista de los cañeros, los cuestionamientos se dirigían solamente a la manera en que la agroindustria era explotada. De esta forma, la película reproduce las denuncias habituales en torno al mundo azucarero –como mencionamos, comunes a distintos espacios– pero exhibiéndolas como superadas en el presente de la enunciación y de la producción, defendiendo así la actividad productiva fundamental de la provincia y, conformando de este modo, un discurso de tinte “regionalista”.

Por otra parte, quedó en evidencia que la estructura narrativa de *Mansedumbre* era similar, en lo esencial, a la versión novelada de 1940. Es decir, que el filme contaba una historia escrita con anterioridad al peronismo –pero “actualizada” mediante añadidos que remitían al mismo– lo que explica la centralidad de la familia cañera en la historia. Esto implicó una operación que puede ser mirada desde dos perspectivas complementarias: por un lado, el papel subsidiario otorgado a los obreros en la economía narrativa de la película, establece diferencias con otras más o menos contemporáneas que colocaron en el centro de la escena o brindaron mayor protagonismo a los sectores que el nuevo gobierno integraba política y socialmente. Pero a la vez, más allá de la baja densidad cuantitativa de esa representación, la operación no dejaba de proponer un discurso que colocaba a cañeros y obreros de un mismo lado, y que, en definitiva, delineaba un espacio popular que remitía al mundo y a los valores plebeyos, algo típico de la cultura masiva de los años veinte y treinta y, más adelante en el tiempo, del discurso de Eva y Juan Domingo Perón. Por ello, y recuperando lo desarrollado en la segunda parte, este artículo se suma a los trabajos –especialmente el de Matthew Karush– que han subrayado las continuidades entre una cultura de masas estructurada fuertemente por el melodrama y el fenómeno peronista; en el sentido de encontrar en aquella una serie de elementos discursivos luego

apropiados por Perón. Esto último no sugiere hipótesis sobre manipulación y demagogia, sino que reconoce la existencia de una serie de discursos circulantes –sobre todo en la cultura masiva de 1920 y 1930– que ayudaron a conformar un universo de lo posible dentro de la arena política de los años cuarenta. Aquel universo estaba estructurado por la lógica binaria y maniquea del melodrama, la cual enfrentaba a “pobres” humildes, solidarios e identificados con la Nación, con “ricos” que encarnaban valores diametralmente opuestos. El conflicto finalizaba en una reconciliación con cierta carga “herética”, en tanto tenía lugar a través del aprendizaje por parte de los segundos de los valores de los primeros.

Antes que un balance con veredicto final sobre la preeminencia de elementos conservadores o progresistas –o “heréticos”, o “clasistas”, como en la perspectiva heterodoxa de Karush–, nos interesa resaltar precisamente la convivencia de ambos en la película. Y al mismo tiempo, recordar el carácter polisémico e inestable de estos elementos discursivos en sí mismos. Algo verosímil si pensamos que un tópico habitualmente señalado como conservador, el ascenso social individual basado en el esfuerzo y sacrificio, podía generar estímulos en la búsqueda de bienestar y derechos, lo que no tendría por qué contradecirse inevitablemente con un “antielitismo” que habría estado muy extendido entre los sectores “plebeyos” de la Argentina. En síntesis, esto no es más que una invitación a recordar la complejidad y la naturaleza variada de los antagonismos sociales.

Con respecto a la recepción de la película por parte del público –y dejando de lado lo que hace estrictamente a las convenciones del melodrama– señalamos la probable identificación de las audiencias populares frente a lo que veían en pantalla, en tanto, consideramos que, aunque con los matices apuntados, *Mansedumbre* reflejaba la creciente presencia de los sectores subalternos en el escenario político, social y cultural del peronismo. Asimismo, especulamos con un importante impacto causado ante las escenas de injusticia social vinculadas a la agroindustria azucarera que, aunque colocadas en el pasado, continuaban remitiendo a actores sociales del presente y a ciertas tensiones que no habían desaparecido por completo, quedando abierta así, la posibilidad de recepciones no conformistas. Aquel impacto, suponemos, pudo haber revestido de intensidad quizás no tanto por el modo o la forma de su representación –en

general con cierto toque *naif*— sino más bien por el hecho mismo de estar representadas (a través de imágenes en movimiento), algo que constituía una novedad para tucumanos y tucumanas.

Resumen

En 1952 se estrenó en Tucumán uno de los primeros largometrajes producidos íntegramente en el interior de la Argentina, *Mansedumbre*, transposición de la novela homónima de Guillermo C. Rojas, publicada en forma contemporánea al rodaje del filme hacia 1951. Sin embargo, el libro era, a su vez, una nueva versión de una obra anterior: *Mansedumbre Herida*, escrita en 1940. Este artículo hace foco en las representaciones en torno a la agroindustria azucarera tucumana y al peronismo que la película pone en escena, especialmente a partir del análisis comparativo de la versión original con la realizada durante el gobierno peronista. Sostendremos que la película expresa el imaginario de un actor fundamental de aquella actividad, el cañero chico, y que revela la continuidad de elementos discursivos melodramáticos que circulaban en la esfera pública durante las décadas de 1920 y 1930, en el mundo simbólico del primer peronismo.

Palabras clave: Azúcar – Tucumán – Representaciones – Peronismo – Melodrama.

Abstract:

In 1952, one of the first films fully produced in the interior of Argentina, *Mansedumbre* ("Meekness"), was premiered in Tucumán. It was a transposition of Guillermo C. Rojas' novel of the same name, published during the making of the film in 1951. However, this book was a new version of a previous one: *Mansedumbre Herida* ("Wounded Meekness"), from 1940. This paper focuses upon the representations of the sugarcane agro-industry in Tucumán and peronism as portrayed in the film, especially through a comparative analysis of the original version and the one that has been made during the Peronist government. We will sustain that the film reflects the imagery of a key agent of that industry: the small sugarcane producer. It also reveals a continuum of melodramatic discursive elements, held in the public sphere during the 1920's and 1930's in the symbolic realm of the first peronism.

Keywords: Sugar – Tucumán – Representations – Peronism – Melodrama.